

Espacio y vanguardias artísticas

Space and modern movements in art

INMACULADA LÓPEZ VÍLCHEZ

P.T.U. Dpto. de Dibujo.

Facultad de Bellas Artes.

Universidad de Granada.

inlopez@ugr.es

Recibido: 22 de enero de 2007

Aprobado: 7 de febrero de 2007

RESUMEN:

Transcurridos ya cien años desde la aparición de las denominadas Vanguardias Artísticas, el trabajo pretende mostrar un antes y un después en la representación del espacio que supone la definitiva negación del cuadro entendido como ventana, enunciado por Alberti en el Renacimiento, que intentaba suplantar la ausencia del objeto a través de la fidelidad al mismo. No se trata únicamente de un cambio en la apariencia formal de la obra, ante todo, lo que se plantea es una ruptura del mismo concepto de representación que niega el sometimiento a la normatividad. Se confiere especial atención al cuestionamiento del principal sistema de representación espacial empleado por los artistas hasta la fecha, fundamentado en la perspectiva cónica, que afecta tanto a los nuevos procedimientos como a los innovadores conceptos que generan las obras. Este artículo profundiza sobre la relación de los aspectos formales y conceptuales que plantearon la ruptura del modelo tradicional de representación, tomando como punto de partida real y simbólico, la destrucción y reconstrucción del modelo característico del occidente europeo, basado en la perspectiva renacentista.

PALABRAS-CLAVE: Vanguardias artísticas, perspectiva, representación pictórica, espacio, pintura, siglo XX.

López, I. 2007: Espacio y vanguardias artísticas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 19: 117-134

ABSTRACT

It has been one hundred years since the apparition of the Modern movements, this work pretends to show a before and an after of the representation of space that supposes the definitive negation of the picture, learned as window, named for Alberti into the Renaissance, that tries to supplant the object's absence through itself fidelity.

It's not just a change of the work formal appearance; above all, it establish a rupture of the same concept of representation that denies the subjection to the normativity.

It confers an special attention to the main system of spatial representation used for the artists until today, based on the conical perspective, that feigns to the news procedures and the innovating concepts that generates the work of art.

This article goes deep into the relationship of the formal and conceptual aspects that plans the traditional model rupture, taking a real and symbiotic point of departure the destruction and the reconstruction of the characteristic model of European Occident, based on the Renaissancist perspective.

KEY WORDS: Modern movements in art, Perspective, Pictorial Representation, Space, Picture, XX century.

López, I. 2007: Space and modern movements in art. *Arte, Individuo y Sociedad*, 19: 117--134

SUMARIO

- I. "Los cuadros que valen la pena ser pintados no representan nada".
- II. Vanguardia y sociedad.
- III. La verdad geométrica en entredicho o la "subjetividad en el orden de la objetividad".
- IV. La nueva representación.
 - IV.1. Espacio reconsiderado.
 - IV.2. La cuarta dimensión: el tiempo.
 - IV.3. Negación de las categorías: interpretación.

I. "Los cuadros que valen la pena ser pintados no representan nada".

Estas tempranas fechas del nuevo siglo, coinciden con la conmemoración del primer centenario de las Vanguardias artísticas que, por establecer un momento referencial, pueden materializarse en la fecha en la que vio la luz el primer manifiesto fundacional de Die Brücke en Alemania en 1905.

Por lo tanto, desde nuestra visión, que ya podemos calificar de histórica, las Vanguardias suponen el punto de inflexión más notable y el definitivo impulso creador que caracteriza el arte contemporáneo. Han transcurrido cien años en los que aún se dan forma a gran parte de los contenidos ideológicos de entonces y lo que, en un periodo relativamente pequeño de tiempo, estableció una fractura histórica, puede revisarse hoy desde múltiples escenarios y puntos de vista.

El periodo de tiempo que antecede a los movimientos de Vanguardia, el modelo representativo tradicional se somete a revisión, no sólo desde la plástica, sino que también desde la literatura y otras manifestaciones comienzan a cuestionarse los roles tradicionalmente asignados a la palabra y la imagen, se alteran los ritmos narrativos icónicos, la subordinación de las palabras a las imágenes y viceversa, la rigidez de los formatos y las composiciones, se renuncia a la lectura unívoca. Ante todo, tanto la obra literaria como la plástica asumen su propia naturaleza insubordinable a otra realidad distinta: el lienzo muestra un problema puramente pictórico y no queda únicamente sometido a ser el reflejo de otra realidad.

Si atendemos a las tres figuras claves que para Foucault (1968) simbolizan la materialización de este cambio, podemos comprobar cómo cada una de ellas aporta una significación distinta y todas en su conjunto, se complementan conscientemente a través de obras y reflexiones. Klee, Kandinsky y Magritte liberan definitivamente la representación de la referencialidad. Podemos proponer una doble ruptura: formal y conceptual, que en Magritte sirve particularmente a nuestros fines, ya que rompe el concepto tradicional de representación bajo el respeto de las mismas normas que construyen el modelo tradicional. Quiebra la representación desde sus propias reglas de funcionamiento, que ahora se emancipan de las funciones tradicionalmente asumidas y cuestionan su razón de ser:

El arte se degrada imitando a lo real y lo que debe hacer es revelarlo... Los cuadros que valen la pena ser pintados no representan nada, y de ahí la pregunta infantil que se formula algunas veces ante mis cuadros. Se ve distintamente lo que muestran y se preguntan por lo que representan. (Magritte, 2003).

II. Vanguardia y sociedad.

El término Vanguardia, da cabida a un conglomerado heterogéneo de propuestas, individuos y modelos de pensamiento, pero la asociación etimológica del vocablo Vanguardia para agrupar los movimientos artísticos no es del todo accidental. Su relación con los conceptos de progreso, avance, avanzadilla, dinamismo, delantera, evolución... encajan perfectamente en el contexto social del momento, convulso y donde los cambios, se pretende que afecten a todos los ámbitos ideológicos motivados por el desarrollo industrial que hace adaptarse a los nuevos tiempos.

La Vanguardia tampoco nace accidentalmente, por el contrario, es consecuencia lógica de unos profundos cambios sociales que provienen prácticamente de todos los ámbitos del conocimiento y que repercuten sobre todo, en la industrialización, la mecanización, la generación de un mercado basado en la oferta y la demanda y el ataque frontal a las categorías sociales impuestas desde el Antiguo Régimen, desbancadas ahora por una incipiente y rica burguesía.

En el ámbito artístico los cambios también son radicales, la primera prueba testimonial se produce en Francia en 1863 cuando, de modo muy forzado, se reconoce una alternativa al arte oficial presente en los Salones, celosamente custodiados por las Academias, a través de la creación del Salon de Refusés donde tienen cabida artistas cuya obra había sido rechazada por la centenaria Academie Royale de Peinture et Sculpture de París.

Estos cambios, según Poggioli (Poggioli, 1964) reflejan de modo muy patente, otro mucho más profundo que afectará al sistema artístico en sus raíces más hondas y es el que se refiere al propio modelo profesional de artista. Por primera vez, la obra del autor es gestionada a través de un marchante que controla el volumen de su producción, le proporciona ciertas garantías en cuanto a la venta de su obra y establece el modelo

mercantil de oferta y demanda controlada en la práctica artística. Nace la figura de un profesional, que trata la obra de arte como una mercancía con las ventajas e inconvenientes que ello conlleva. La imposición de este nuevo modelo profesional de artista, rompe radicalmente con los principios heredados de la tradición: el modelo gremial o corporativo y el modelo académico, aunque no acaba definitivamente con ellos. Por lo que durante el siglo XX, conviven con mayor o menor fortuna los tres, aportando cada uno de ellos notables muestras.

El modelo corporativo de herencia medieval, tiene su mejor representación en la conocida Escuela de la Bauhaus (Alemania 1919-1933), concebida como gremio de artistas, donde se defendía la integración del creador en la sociedad y se propugnaba eliminar las barreras entre arte y artesanía, levantadas desde hacía centurias, tras la consideración liberal del arte.

En cuanto al modelo académico, perdura aunque con menor pujanza en el ámbito mercantil del pasado siglo, y sobrevive a través de los centros de enseñanza artística, muy lastrados aún por el peso de la tradición en los cuales se defiende el ideal de un artista que nace del aprendizaje y la práctica supervisada por los maestros.

Por lo tanto, este gran cambio que afecta al nuevo rol del artista en la sociedad, tiene su reflejo marcado en las obras que produce, que deben ser igualmente rupturistas ante la tradición que se desea romper. Por ello, casi toda la producción de Vanguardia se une en un objetivo común: el de mostrar una obra nueva, inédita y en marcada contradicción con lo admitido hasta el momento como arte oficial.

Sin entrar a valorar los factores que produjeron el cambio, sus antecedentes e incluso sus consecuencias, el aspecto que mayor interés nos ofrece para plantear en este trabajo, se centra en valorar cuáles fueron los recursos plásticos de los que se sirvieron los artistas de vanguardias para hacer evidente lo que algunos autores han dado en llamar como la quiebra de la representación (García Leal, 2002).

Sobre todo hemos de asociar en este análisis cómo a través o detrás de una lectura formalista de las obras pictóricas, se puede vislumbrar una importante ruptura conceptual. También nos resulta válido plantear la cuestión a la inversa: un nuevo modo de pensamiento genera un cambio en la apariencia de las representaciones.

De modo sintético, podemos precisar en tres, los aspectos fundamentales que caracterizan las nuevas formas visuales:

- El elemento más visible de esta ruptura es el manifiesto rechazo al modelo representativo tradicional, encarnado desde el Renacimiento, en la representación de un espacio cartesiano a través de las leyes de la perspectiva geométrica.

- De modo paralelo a esta negación de la objetividad representativa del espacio, se cuestiona igualmente el factor de temporalidad en la obra, entendiendo el tiempo como la introducción de una cuarta dimensión representacional.

- Y el tercer aspecto a considerar, se refiere a la presentación de la propia obra que ahora se interpreta de modo totalmente autónomo, a-referencial, a-representacional.

III. La verdad geométrica en entredicho o la "subjetividad en el orden de la objetividad" (Octavio Paz).

Decíamos anteriormente que han pasado cien años y, pese a lo que pueda parecer, como bien advierte Hubert Damish, en este momento, el modelo perspectivo, como prototipo representacional, goza de muy buena salud, siendo iconográficamente el más extendido:

Sin ninguna duda, nuestra época, a través de la fotografía y el cine y - hoy en día- por el vídeo, está "informada" mucho más masivamente, por el paradigma perspectivo, que lo estuvo en el siglo XV, que no conoció más que muy raros ejemplos de construcciones "correctas". (Damish, 1997, pág. 41).

Todo ello sin entrar a valorar la gran revolución que vivimos en relación con las nuevas tecnologías cuyo principal objetivo se centra en la recreación de mundos virtuales donde se persigue la absoluta identificación de lo real con lo virtual.

Lo que puede llevarnos a afirmar que la confrontación presentada por las Vanguardias a la perspectiva no se hace tanto para la destitución de un modelo icónico sino sobre todo, lo que se pretende cuestionar, en alusión a Panofsky, sería el valor de símbolo que representa en sí mismo el modelo perspectivo. Aspecto sobre el que centraremos fundamentalmente esta reflexión.

El modelo representativo aceptado en Occidente adopta su configuración definitiva en el Renacimiento italiano. Esta época materializa la representación de un modelo espacial asumido como único y característico de una forma de pensamiento, siendo también la representación de un modelo ideológico, opuesto y diferente a otros modelos representativos con los que convive, como ocurre en el arte oriental.

La configuración visual de las obras pictóricas representan el modelo natural donde se asimila el modo de visión humano a unos presupuestos geométricos que, si bien lo limitan en primera instancia, permiten resolver homogéneamente las representaciones desde una coherencia espacial hasta ese momento no alcanzada.

El modelo natural es observado, analizado, reducido científicamente para conseguir una perfecta identidad con su representación: luz, textura, color, proporción... son parámetros de estudio. Incluso se propone una idealización que elimine las imperfecciones para que el modelo quede superado por su representación a través de la aplicación de un ideal de belleza o de los conocidos cánones de proporciones. Por lo tanto, el descubrimiento o perfeccionamiento de la perspectiva simboliza el medio idóneo, el recurso a través del cual el espacio puede representarse geométricamente y puede mostrarse verídicamente a los observadores.

Es significativo que, etimológicamente Perspectiva, signifique "mirar a través"; la superficie pictórica se concibe como una ventana a través de la cual el espectador conoce el mundo exterior. Es una prueba veraz y no una falacia aproximada de la representación, un testimonio de que lo representado es equivalente a lo real. Se busca una identidad con el modelo, hasta el extremo de perseguir una asimilación de lo real con lo representado, sin que el observador pueda diferenciar el modelo de su representación que llega a sus últimas consecuencias con el ilusionismo pictórico presente a través de los trampantojos. Son muy comunes las anécdotas sobre este tema, que en tiempos antiguos sirvieron no sólo para engañar a los espectadores, sino también para calificar la calidad del artista como se narra prácticamente a lo largo de toda la historia de la pintura desde Grecia.

Geométricamente hablando, la perspectiva permite posicionar a una altura, anchura y profundidad determinados objetos en el espacio en su

correcta proporción. Permite establecer un sistema cartesiano homogéneo, en el que la apariencia visual de los objetos se obtiene por la sección de la pirámide visual con el plano del cuadro. Este espacio cúbico, es la gran aportación del procedimiento perspectivo, que se convierte tanto en herramienta de los artistas como en encarnación de una forma simbólica de pensamiento. No es casualidad que se lleguen a identificar los puntos notables de las perspectivas con el "ojo de Dios" o que exista un punto a través del cual la representación cobre su lógica a medida del hombre que lo "reconstruye" (desde el modelo antropocéntrico humanista).

Los siglos posteriores a su desarrollo y teorización, del XVI al XVIII, hicieron de la perspectiva un pilar fundamental de las enseñanzas artísticas propias de las Academias europeas y también se añadió un valor intelectual al arte por su proximidad y dependencia de la geometría, lo que asimilaba la práctica artística a las Artes Liberales, una pretensión defendida por los artistas desde centurias. La Academia implica el autoritarismo, la inmutabilidad y el establecimiento de reglas y preceptos que se deben seguir, y quizás por ello, la perspectiva fue uno de los principales pilares que quedaron agredidos en la revisión de esta normatividad del arte que cuestiona la libertad individual del artista.

Y pese al conocimiento consciente de los artistas sobre las limitaciones de la representación perspectiva, ha sido tradicionalmente el recurso preferido para materializar los modelos representativos que se han mantenido desde el Renacimiento hasta inicios del siglo XX, identificándose además como modelo universal, prototipo único e ideal y paradigma de la representación.

Para muchos artistas simboliza la absoluta identidad de la realidad con la representación, al punto de preferir el respeto de las normas geométricas de la Perspectiva (bastante limitadas como ya sabemos por la elección del punto de vista único, inmóvil, distancias) a la corrección visual de determinadas representaciones aparentemente aberrantes o deformadas por lo que ello puede suponer de negación de un principio que se considera intocable e inmutable: es la ciencia de la representación.

Este conocimiento representaba el dominio sobre las representaciones, es la base del estudio de los artistas y su correcta aplicación se identifica con la calidad de la obra y del artista. Éste será el caso extremo de aquellos teóricos y pintores del siglo XVII, que

defendían ardientemente trabajos nacidos de la más pura geometría y sometían sin remordimientos la libertad individual del artista criticando las licencias que se pudieran emplear para corregir, mejorar o evitar las desagradables aberraciones marginales. Algunos autores afirmaban sin pudor que se era buen o mal pintor por la correcta representación perspectiva de los cuadros.

Y aunque estos hechos pueden entenderse como puntuales o anecdóticos, la interpretación de los mismos, manifiesta el grado de consideración que identifica la veracidad de la imagen perspectiva como verdad absoluta y es precisamente éste el aspecto fundamental sobre el que la Vanguardias centrarán su interés: en la ruptura, el cuestionamiento y la superación de este modelo representativo.

Se ha de diferenciar que, pese a la gran cantidad de estudios que asimilan visión natural y visión perspectiva, la perspectiva no es en sí misma un modelo de visión, sino en todo caso un modelo de representación. Por lo tanto, el principal argumento que enfrenta a las Vanguardias en general con la perspectiva, no se reduce únicamente a la negación del modelo representativo tradicional, sino que, lo que se pretende negar es lo que en sí misma simboliza y ante todo, su identificación con la veracidad, con el principio de verdad de lo representado.

El primer aspecto que aún hoy se encuentra por resolver, por ser parte de un debate vivo, cuestiona si la perspectiva (y por lo tanto las representaciones perspectivas) son o no objetivas.

El argumento principal plantea que la perspectiva ofrece un conjunto de normas que aseguran la absoluta fidelidad representativa independiente de las diferencias de estilo, frente aquellos otros autores que defienden el conocido argumento de que el "ojo inocente" o la "mirada inocente" no existen. Nelson Goodman presenta de modo esquemático estas dos posturas enfrentadas en las que sitúa por un lado a Gombrich, Gibson y Pirenne (Goodman, 1976, pág. 33) como autores más conocidos, que defienden lo que podríamos denominar una posición más ortodoxa en la cual la perspectiva podría identificarse con el sistema de representación más objetivo que existe, frente a otras grandes figuras de gran peso específico en el estudio teórico de la misma como es el caso de Panofsky y Arnheim, al que, curiosamente se le une el pintor Paul Klee así como el

propio Goodman, como representantes autorizados de esta segunda corriente que defendería totalmente el aspecto subjetivo de la representación perspectiva.

Nelson Goodman, aclara, la imagen perspectiva no "connota" sino que "denota":

Rien n'est intrinsequement une representation, avoir un statut de representation es relatif à un système symbolique. Q'un symbole qui dénote (comme l'image perspective par exemple) sois representationel dépend non pas de sa ressemblance avec ce qu'il dénote mais de ses rapports avec d'autres symboles dans un schéma donné.

Un debate paralelo que puede encontrar sus orígenes en el pensamiento clásico de Platón, independientemente de la valoración crítica que, por ejemplo hace del artista en tanto que "imitador" de la naturaleza, puede materializarse una referencia a estos dos principios contradictorios de connotación y denotación que sirven para definir la inferioridad o superioridad del arte frente al modelo natural. De este modo, la obra de arte que imita hasta el punto de lograr, en el mejor de los casos una perfecta ilusión, es inferior a la propia naturaleza; mientras que aquella que corrige sus defectos y la aproxima al ideal de belleza, es superior al propio modelo natural. Como indica Panofsky: "Se llega a la convicción de que el arte en su forma más elevada, puede prescindir totalmente del modelo sensible y emanciparse por completo de lo realmente perceptible".

En definitiva, y retornando al punto de la elección de un modelo representativo adecuado, esta polémica tiene su fundamento en la superación o no de los condicionantes de la propia representación, porque es evidente que cualquier representación, por muy realista que sea, sometida a leyes perspectivas, parte de unos presupuestos muy limitados, que desde luego se hallan lejos de poder equipararse a las condiciones objetivas de la percepción visual.

Por lo tanto, la perspectiva fabrica-crea-presenta imágenes sujetas a los códigos simbólicos propios de un sistema en el que el referente queda transformado en su representación, y sometido a una codificación propia. Aunque el principio de mimesis está presente de forma evidente en las representaciones perspectivas, la imagen producida es una interpretación

del modelo y no siempre será dependiente de un modelo real.

Precisamente es uno de los temas centrales en torno al que gira el problema de la representación del espacio en las Vanguardias.

IV. La nueva representación.

De la multiplicidad de nuevos recursos plásticos presentes en las Vanguardias, autores como Francastel (1990, pág. 209 y ss.) realizan una enumeración sintética que permite clasificarlos según color, ritmo, técnica... que puede ser ampliada añadiendo también aspectos novedosos en este contexto tales como materiales, formatos, soportes, finitud de la obra... Todos ellos pueden presentarse como recursos formales útiles incluso para la clasificación de los diversos movimientos, pero a nuestro juicio, existen tres logros clave que definitivamente materializan la ruptura con la representación tradicional: espacio, tiempo y narratividad, deteniéndonos específicamente sobre el primero de ellos a continuación.

IV.1. Espacio reconsiderado.

Negada la posición inmovilista del espectador de la obra, ahora es posible mostrar simultáneamente nuevos y múltiples puntos de vista, muchos de ellos forzados, en los que, además se violentan las distancias del observador que ahora se hacen cercanas o distantes a elección, se alteran igualmente las fugas perspectivas y los principales planos referenciales (plano geométrico, planos verticales o inclinados) aparecen forzados.

El extremo de esta aportación conduce no sólo a la negación sino también a la arbitrariedad en la concepción y representación espacial. Color y luz niegan igualmente su referencialidad. El color adquiere un significado propio y no es referente objetivo que ayude a definir el espacio ni a identificar el modelo real. La luz igualmente no responde a la proyección geométrica, y presenta arbitrarios focos que arrojan sombras caprichosas útiles a la narratividad de la obra, como ocurre de modo evidente en el caso de Chirico.

No es un hecho aislado encontrar entre los artistas de Vanguardia e incluso en los propios manifiestos fundacionales, comentarios elocuentes y definitivos sobre la negación del espacio racional perspectivo. Con

cierta distancia de las primeras aportaciones para la reflexión, en 1920, Gino Severino (1993, pág.100) propuso un diagnóstico tan claro como rotundo sobre el estado de la cuestión representacional en el arte contemporáneo, haciéndose palpable entre líneas, cierta justificación basada en el uso y abuso de la disciplina sin una coherencia racional que no ha sabido evolucionar con el tiempo:

La ciencia de la perspectiva está hoy reducida al estado de momia. Se aprende en la escuela como una fórmula. Ya no tiene vida porque los principios vitales que están en su razón de ser y que están en su origen geométrico y matemático, han sido olvidados o mal entendidos. Goza además de una particular hostilidad por parte de los pintores de hoy.

Desde una óptica más contemporánea Francastel (1990, pág 209) recapitula: "El rasgo característico de la pintura moderna, es su capacidad de articular planos y manejar volúmenes en un espacio sustraído a las leyes de la perspectiva mononuclear de Alberti", donde se hace evidente una voluntaria destrucción de la perspectiva renacentista.

En un análisis general de la apariencia formal de las obras pictóricas de Vanguardia, podemos diferenciar dos tipos de acercamiento a este objetivo común de "quiebra" representacional: a través de la negación de las leyes perspectivas (como es el caso de la mayoría de los movimientos artísticos más importantes: Cubismo, Futurismo, Constructivismo, Stilj) o bien, la destrucción de este espacio desde un respeto aparente de las formas, que pretende en última instancia, cuestionar aún más el valor de la representación (como sería el caso del Surrealismo).

En el primero de los casos, se destruyen los parámetros fundamentales necesarios para la configuración de un espacio euclideo:

- negando la pasividad del observador, que se encontraba limitado a una posición contemplativa, de espectador inmóvil, permitiendo ahora simultanear y modificar los puntos de vista a un tiempo en las representaciones, fragmentando por tanto la imagen. Enlazando con lo expuesto anteriormente, el propio hecho del nacimiento de la fotografía permitió liberar la pintura de la pesada carga referencial a la que estaba sometida, como acertó a exponer Kirchner (De Micheli, 1979, pág.291) en los albores de este cambio:

Hoy en día la fotografía reproduce exactamente el objeto. La

pintura, liberada de ello, recupera su libertad de acción, la sublimación instintiva de la forma en el acontecimiento sensible es traducida impulsivamente al plano. La ayuda técnica de la perspectiva se convierte en medio de composición. La fotografía pone fin de un modo objetivo al sometimiento referencial, desde la connotación y supone la liberación definitiva de la pintura del siglo XX.

- En segundo lugar, comentábamos la paradójica destrucción del espacio desde los propios recursos clásicos de representación del mismo aspecto que explotó el Surrealismo con éxito notable. El espectador no mira a través de una ventana, se introduce en las escenas representadas, es protagonista de las mismas: en ocasiones mediante la provocación a su inteligencia, mediante el juego, la ambigüedad, la paradoja. No sólo contempla sino que interactúa con lo que tiene ante sus ojos. No es tanto un arte contemplativo y tranquilizador propio del espejo de la realidad ideal, es el reflejo de algo que agita, molesta, incomoda, que suscita duda y cuestiona su propio papel. No existe una referencia espacial que asegure el hombre a un espacio y un tiempo que le procura estabilidad, seguridad, tranquilidad. Ya no existe un lugar donde poder refugiarse. En definitiva, es una sensible traducción de las vivencias de personas que sufrieron situaciones críticas (cambios sociales, progresos técnicos revolucionarios, guerras, desarraigos, persecuciones...).

Los artistas, hijos de este tiempo, manifiestan que el problema pictórico tradicional de herencia renacentista, que sometía el espacio tridimensional a la superficie mediante recursos geométricos, ha dejado de tener interés para ellos y se supera desde tres vías fundamentales:

a. La primera, asumiendo la propia naturaleza bidimensional del lienzo.

b. La segunda, a través de una búsqueda de la cuarta dimensión en la obra y

c. La tercera, la negación del espacio euclidiano.

a. El lienzo es físicamente una superficie plana y hasta el momento era, metafóricamente, una "ventana" a través de la cual se conocía la "realidad exterior". El artista entiende, posiblemente secundando la sugerencia de Kant, que había de diferenciar entre la percepción de los objetos y los objetos mismos, por ello, el lienzo asume su propia naturaleza bidimensional, deja de ser un referente de algo y por lo tanto el

problema representativo ahora es puramente pictórico y no referencial. Ha de tratarse la obra en función de los propios elementos que la integran, resolviendo nuevas problemáticas: sobre materia, composición, geometría... pero no mediante la emulación de un espacio tridimensional. Surge el concepto del espacio geométrico abstracto desarrollado por el Neoplasticismo, donde el cuadro es una superficie parcelada que evidencia su planitud.

En ocasiones la transición genera la ambigüedad espacial, como es el caso de las obras de Klee, Vasarely, donde se crea una imagen contradictoria basada en el relieve axonométrico y en efectos visuales relacionados con la psicología de la percepción. En esta tipología de obras, (bajo la denominación de Op Art, Pop Art) tienen cabida de modo innovador, el uso de proyecciones paralelas y sistemas de representación derivados de la proyección cilíndrica: perspectivas caballerías, isométricas, proyecciones ortogonales que se alejan de la proyección central característica anteriormente. En la ilustración adjunta se muestra el esquema característico de estas representaciones, asociado a imágenes asimiladas como parte de la cultura visual de Vanguardias. (Fig)

b. Superando la emulación de la perspectiva renacentista al aproximarla a través del movimiento a la cuarta dimensión, empleando como principal recurso la secuencialidad y la utilización de múltiples imágenes generadas desde distintos y simultáneos puntos de vista. El resultado presenta una imagen desfragmentada, que algunos autores relacionan con geometría multidimensional.

Considerada desde un punto de vista plástico la cuarta dimensión parece surgir de las tres dimensiones conocidas: representa la inmensidad del espacio eternizándose en todas las direcciones en un momento dado. Es el espacio mismo, la dimensión del infinito; la cuarta dimensión dota de plasticidad a los objetos. Herschel (1968)

c. La tercera vía de expresión a considerar en la obra de las Vanguardias rompe con el modelo geométrico clásico euclidiano, acercándose a las aportaciones de los matemáticos que en siglo XIX, abrían las puertas a las conocidas como geometrías no euclidianas (geometrías esféricas, topológicas) que basados en el estudio de espacios curvos, donde los pilares tradicionalmente inamovibles de la geometría clásica tienen su interpretación plástica en perspectivas ambiguas en las

que tienen cabida representaciones inspiradas en los espacios topológicos, que con mayor claridad se aprecia en los grabados de Escher. (Fig.)

IV.2. La cuarta dimensión: el tiempo.

Hasta ahora las tres dimensiones euclidianas bastaban a las inquietudes que el sentimiento de lo infinito despierta en el ánimo de los grandes artistas. Pero se puede decir que la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor. Hoy los sabios ya no se atienen a las tres dimensiones de la geometría euclidiana (...) la cuarta dimensión sería generada por las tres dimensiones conocidas: ella representa la inmensidad del espacio eternizándose en todas las dimensiones en un momento determinado. El arte de los nuevos pintores considera al universo infinito como ideal y a este ideal se debe la nueva medida de la perfección, que permite al artista-pintor dar al objeto proporciones conformes al grado de plasticidad a que él quiera llevarlo. Larionov 1913, Manifiesto del Rayonismo.

En relación al aspecto espacial, las obras necesitan miradas activas, ojos que recorran la tela, engendrando movimiento en su movilidad. Francastel (1990, pág 211) indica: "El dinamismo es la regla de oro de nuestro tiempo. Todo rueda, todo transcurre y se transforma. Tanto las sociedades como los objetos y las formas. El equilibrio ya no está en la inmovilidad, sino en el movimiento".

El ritmo es sustituto del movimiento en Vanguardias y el interés mostrado por la presencia del tiempo en la obra impregna de modo más evidente, las imágenes futuristas que son rasgo distintivo de la nueva realidad que se pretende mostrar. Por otro lado, las dependencias con los avances científicos y tecnológicos contemporáneos son patentes: a la conocida teoría de la relatividad de Einstein y el estudio de las Geometrías no euclidianas se suman los progresos en fotografía (cronofotografía) que contribuyen a la plasmación de imágenes secuenciadas que ilustran gráficamente la cuarta dimensión. Entre otras obras, *El desnudo descendiendo por una escalera nº2* de Duchamp, de 1912, permite fijar el factor tiempo en el lienzo, atrapando al ojo en la secuencia desfragmentada de imágenes que percibiría nuestra retina, en clara correspondencia con los fotogramas de la imagen en movimiento.

IV.3. Negación de las categorías: interpretación.

En la Vanguardia cada obra construye una interpretación a la vez que una realidad posible. André Breton justifica "No voy a ocultar que, para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico..." (De Micheli, 1979, p.345).

La referencialidad queda en un segundo plano y se sustituye por la interpretación de múltiples sentidos posibles. No se trata de reproducir, sino de producir, ya no se re-presenta, sino que se presenta. La mimesis está sujeta al recuerdo de un original, sometida a él y diferente de él. El original nunca será su representación. El arte tradicional intentaba suplantar la ausencia del objeto a través de su fidelidad al mismo. El arte moderno subraya su lenguaje como producto diferente que no se remite a nada.

En el momento que antecede a la Vanguardia, este modelo representativo se somete a revisión, no sólo desde la plástica, sino principalmente desde la literatura: comienzan a cuestionarse los roles asignados a la palabra y a la imagen, se alteran los ritmos narrativos icónicos, la subordinación de las palabras a las imágenes y viceversa, la rigidez de los formatos y las composiciones, se renuncia a la lectura unívoca e interpretación única de las palabras y las imágenes. Y sobre todo, tanto la obra literaria como la pictórica, asumen su naturaleza propia, insubordinable a otra realidad distinta: el lienzo se plantea como un problema puramente pictórico, no como un reflejo de otra realidad, y la palabra se interpreta desde su propia forma y significado.

Referencias bibliográficas:

- Arnheim, R. 1989: *Arte y percepción visual*. Alianza, Madrid.
- Damish, H. 1997: *El origen de la perspectiva*. Alianza Forma. Madrid. (Ed. Orig. *L'origine de la perspective*, 1987).
- De Micheli, M. 1979: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma. Madrid. (Ed. Orig. *La avanguardiae artistiche del Novecento*, 1959)
- Francastel, P. 1990: *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Debate. Madrid. (Ed. Orig. *Art et technique aux XIX et XX siècles*)

- Foucault, M. 1968: *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. México.
- García Leal. 2002: *Filosofía del arte*. Alianza, Madrid. p. 249.
- Gombrich, E. (). *Arte e ilusión*. (Ed. Orig. *Art and Illusion*)
- Goodman, N. 1976: *Los lenguajes del arte*. Seix Barral. Barcelona. (Ed. Orig. *Languages of art. An approach to a theory of symbols*, 1968)
- Chipp, H. 1968: *Theories of Modern Art*. University of California Press.
- Magritte, R. 2003: *Escritos. Síntesis*. Madrid.
- Panofsky, E.: *La perspectiva como forma simbólica*. (Ed. Orig. *Die perspektive als symbolische form*, 1927).
- Poggioli, R. 1964: *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid. *Revista de Occidente*.
- Rampérez, F. 2004: *La quiebra de la representación*. Dykinson. Madrid.
- Severini, G. 1993: *Del cubismo al clasicismo. Estética del compás y el número*. Colegio Oficial de Aparejadores y AATT. Col *Arquitectura* 25. Murcia. (Ed. Orig. *Du Cubisme au Classicisme*, 1921).
- Suárez, A. Vidal, M. 1987: *Arte y mercado en el siglo XX*. Historia Universal de Arte. Planeta. Barcelona, p.14.
- Willats, J. 1997: *Art and representation*. Princeton University Press. New Jersey.